# MODERN LANGUAGE NOTES

VOL. XXII. BALTIMORE, JUNE, 1907. No. 6.

## SCHILLERS EINFLUSS AUF HEBBEL.

Allen Freunden der deutschen Literatur in Amerika muss es zur Freude gereichen, dass das Jahr 1906 hierzulande zwei Arbeiten über Friedrich Hebbel gezeitigt hat. Miss Annina Periam hat als eine der "Columbia University Germanic Studies" eine ausführliche Untersuchung über Hebbels *Nibelungen* veröffentlicht, und Mr. Ernst O. Eckelmann eröffnete bald darauf die "Ottendorfer Memorial Series of Germanic Monographs" der New York University mit einer Studie über *Schillers Einfluss auf die Jugenddramen Hebbels.* Von der ersten Arbeit hat der berufenste Kritiker, Prof. R. M. Werner, gesagt:[1] "man muss staunen, dass ein solches Buch in Amerika möglich war"; die zweite möchte ich nun in diesen Spalten einer kurzen Besprechung unterziehen. Sie besteht aus einer Einleitung und fünf Kapiteln mit den Überschriften: (1) *Historische Beziehungen,* (2) *Die Prinzipien der Philosophie,* (3) *Die Prinzipien der dramatischen Theorie,* (4) *Hebbels Kritik,* (5) *Die Jugenddramen Hebbels.* Dazu kommen als *Anhang* eine Reihe von Zitaten aus Hebbels Tagebüchern und Briefen, und die einschlägige *Bibliographie.*

Aus den Kapitelüberschriften ersieht man ohne Mühe was der Verfasser will, aber eben darin fällt auch schon eine gewisse Unbestimmtheit auf. Es versteht sich von selbst, dass nicht von den *Prinzipien der Philosophie* überhaupt die Rede ist; aber was ist unter *Hebbels Kritik* oder gar unter *Historischen Beziehungen* zu verstehen? Doch wohl Kritik der Dramen Schillers und Beziehungen zu Schiller? Im ersten Kapitel finden wir eine gedrängte Übersicht über Hebbels Entwicklungsgang, die zugleich chronologisch und entwicklungsgeschichtlich sein möchte und eigentlich so wenig das eine wie das andere ist; weil einmal die Daten und Epochen nicht deutlich hervortreten, und zweitens das Verhältnis zu Schiller mehr vorausgesetzt als erwiesen wird und als ein ziemlich konstantes erscheint, indem von allerlei anderen Verhältnissen und von allgemeineren ästhetischen Fragen gesprochen wird. Darunter finden sich mehrere gewagte Behauptungen, die doch gerade hier begründet werden müssten. So z. B. "Die Zeit der Jugendentfaltung . . . . ist besonders gekennzeichnet durch den Einfluss Schillers im Frühjahr 1837 in München" (S. 14); "Hebbels Auffassung des Charakters [der Jungfrau von Orleans] war das Ergebnis einer Vergleichung der dramatischen Gestalt Schillers mit der historischen Persönlichkeit" (S. 19); "er befasste sich vornehmlich mit der dramatischen Technik Schillers, wie man wohl annehmen darf" (S. 20); "der vergleichenden Untersuchung der dramatischen Gestalt Schillers und der historischen Persönlichkeit der Jungfrau müssen wir zum grossen Teil Hebbels tiefe Erfassung des Tragischen zuschreiben" (S. 21). Das alles bezweifle ich sehr, und ich glaube, eine einfache Beachtung der Chronologie von Hebbels Äusserungen über Schiller und die *Jungfrau* in München macht es höchst wahrscheinlich, dass zu Hebbels Auffassung des Charakters der Jungfrau von Orleans das Schillersche Stück so gut wie gar nichts beigetragen hat. Die "tiefe Erfassung des Tragischen" suchte Hebbel damals überall, nur nicht bei Schiller.

Die drei folgenden Kapitel sind kürzer, übersichtlicher, und haben nur in Bezug auf das Ganze Bedeutung. Der Kern der Sache steckt im fünften Kapitel. Hier versucht Dr. Eckelmann den Beweis zu erbringen, dass Hebbel bei der Komposition seiner *Judith* beinahe Schritt für Schritt und Hand in Hand mit Schiller gegangen sei, speziell, dass der Aufbau der *Jungfrau von Orleans* sich mit einigen Änderungen in Hebbels *Judith* wieder finde (S. 48). Zur Veranschaulichung dienen ein graphisches Schema und eine Tabelle mit Stoff und "stofflicher Vorlage" (S. 54 f.).

Nun ist zwar nicht zu verkennen, dass die beiden Stücke eine gewisse Ähnlichkeit miteinander haben. Es ist aber sehr die Frage, ob

[1] *DLZ*, 1906, Sp. 3061.

diese nicht mit der Sache selbst gegeben war und nicht im besten Falle rein äusserlich ist. Meinetwegen mag "Bertrams [richtig Bertrand, S. 61] Unglücksbotschaften" (S. 55) "Mirzas Bericht vom Wassermangel" entsprechen, auf jenen basiert ist dieser darum noch nicht; und solange nicht bis zur Evidenz dargetan ist, dass Hebbel jedesmal erst bei Schiller anfragt, wie dies und das zu machen sei, hat es keinen Sinn, "Johannas Unerschrockenheit" als "Vorlage" für "Judiths Schaudern" zu bezeichnen. Für Eckelmann ist es allerdings "Tatsache, dass Hebbels *Judith* gewissermassen eine Polemik gegen Schillers *Jungfrau von Orleans* bedeutet, insofern sie die psychologische Behandlung desselben historischen Charakters darstellt" (S. 60). Meiner Meinung nach ist diese Polemik sowenig Tatsache, als es wahr ist, dass Judith und Johanna ein und derselbe historische Charakter sind. Zugegeben aber, dass Hebbel gegen Schiller polemisiert, sind wir dann noch berechtigt, von "Einfluss" und "Vorlage" zu reden? Die Tabelle auf S. 55 enthält zwölf Hauptpunkte in der *Judith.* Bei vieren fehlt "die auffallende Ähnlichkeit mit Schiller" (S. 54); bei weiteren vier ist die Ähnlichkeit eine auf dem Kopf stehende, also "Polemik"; und es bleiben aus der *Jungfrau von Orleans* "Bertrands Unglücksbotschaften," "Hofszenen in Chinon," "Bestimmung der Johanna," "Johannas prophetische Vision" als etwaige "stoffliche Vorlage" zu "Mirzas Bericht vom Wassermangel," "Volksszenen in Bethulien," "Bestimmung der Judith," "Judiths Beobachtungsgabe"—also Nachahmung. Auch hiervon fällt jedoch "Johannas prophetische Vision" gleich weg, denn der Verfasser gewährt uns keinen Aufschluss darüber, in welchem Verhältnis diese zu "Judiths Beobachtungsgabe" stehen soll, und letztere besteht hauptsächlich darin, dass Judith den Holofernes auf den ersten Blick erkennt (S. 65). Kein Wunder! Und dass Schillers Jungfrau ebenfalls den Dauphin erkennt, will eben nicht viel sagen, denn dasselbe wird auch von der historischen Johanna berichtet. Auf die beiden Berichte, die Hof- resp. Volksszenen, und die "Bestimmungs"-Szenen einzugehen, lohnt sich nicht. Wem es Spass macht, sich zu erinnern, dass vor Holofernes schon Wallenstein ein "gebietendes Auge" besessen habe (S. 68), dem ist es zu gönnen; aber bei einer Liste von achtundzwanzig "parallelen Stellen" (S. 70), womit der Kompilator selbst nichts anzufangen weiss, wollen wir uns nicht aufhalten.

Ich halte Eckelmanns sorgfältige Arbeit zwar für verfehlt, möchte sie aber nicht als wertlos verwerfen. Es ist viel interessantes Material darin zusammengestellt, was zu denken gibt und zur Nachprüfung anregt. Zu bedauern ist es, dass er sein Problem nicht klarer erfasst, und seine Resultate nicht einheitlicher gruppiert hat. Vor allem wünschte ich eine Verständigung über die Bedeutung und Tragweite des Wortes *Einfluss.* Ist Einfluss da vorhanden, wo ein Dichter das verbessert, was sein Vorgänger nicht gut gemacht hat? Ist ein Vorgänger *eo ipso* Muster? Was ist bei zwei ähnlichen Werken das Entscheidende, die Übereinstimmung einzelner Faktoren oder die Verschiedenheit der Produkte als Ganzes? Wenn die Produkte als Ganzes verschieden sind, weshalb soll der Schöpfer des einen gerade in dem andern Motive und Gedanken aufgegriffen haben, die er ebenso gut hätte anderswo hernehmen können? Freilich, wer blindlings darauf ausgeht, "Einfluss" zu entdecken, der findet am Ende, wie Fries,[2] dass sogar Ausrufungszeichen dafür zeugen! Es ist zum Staunen, wie man das Wort immer wieder im Munde führt, ohne sich dabei etwas Rechtes zu denken. Oder hat folgender Satz Eckelmanns wirklich einen greifbaren Gehalt? "Am 10. März 1836 [lies 1838] sah Hebbel den Esslair als Wallenstein. Man kann den tiefen und nachwirkenden Einfluss, den diese Vorstellung in ihm hervorrief, aus den Kritiken in seinen Münchener Briefen etc. deutlich erkennen (S. 23 f.)." In einem "Ideendichter" soll das Spiel eines berühmten Histrionen in einem gleichzeitig als ideenlos erkannten Stücke einen *Einfluss hervorgerufen* haben! Nein, echter und rechter Einfluss ist nur da nachzuweisen, wo man ganz gewiss weiss, dass einem Dichter die "Vorlage" tatsächlich vorgelegen hat, oder aber wo man zwingende Gründe hat, anzunehmen, dass es von vorn herein wahrscheinlich ist, der betreffende Dichter würde die "Vorlage" benutzen, wenn sie zur Hand wäre.

[2] *Vergleichende Studien zu Hebbels Fragmenten,* Berl., 1903, S. 23.

Nicht jede Berührung bedeutet Einfluss, und ein *Post hoc, ergo propter hoc* kann nirgends grösseres Unheil stiften, als gerade bei der Wahrscheinlichkeitsrechnung. Von dem Wert der Quellenforschung als solcher sehe ich gänzlich ab ; wo es sich aber um Hebbel und Schiller handelt, da ist sie in der Tat sehr schlecht angebracht. Die weitere Begründung meiner Ansichten muss ich auf eine spätere Gelegenheit versparen. Wen es interessiert, zu erfahren, wie ich diese Dinge ansehe, den verweise ich auf die nächste Nummer der *Publications of the Modern Language Association* (Vol. XXII, pp. 309–344).

W. G. Howard.

*Harvard University.*

---

## THE SOURCES OF THE TEXT OF *HAMLET* IN THE EDITIONS OF ROWE, POPE, AND THEOBALD.

After the publication of the fourth folio in 1685, there seems still to have been a demand for the cheap separate copies of the plays. *Hamlet*, being one of the most popular, was issued at least twice between 1685 and 1709, at which time Rowe brought out his edition of Shakespeare's works, the first octavo edition. These two quartos, and two others, bearing the dates, 1676 and 1683, are known as the players' quartos of *Hamlet* and are without any considerable textual value.

There is no doubt that Rowe followed the fourth folio, but he did not follow it so closely as has been supposed. Many plays which before had no divisions, he divided into acts and scenes, while he further divided others which had very few. Even when the folios have divisions, he does not always follow these. For example, in the folios the first act of *Hamlet* is divided into three scenes ; Rowe has the same number, but his third scene does not begin at the same point as that of the folios. The second act in the folios is divided into two scenes, which divisions Rowe follows. The folios offer no further division, but Rowe, perhaps following a players' quarto, divides the play into the usual five acts, the last three of which he divides into scenes. Throughout the *Tragedies* Rowe has indicated the place of each of his scenes, but in the *Histories* and *Comedies* he has often neglected to do so, and Pope sometimes supplies these omissions. Although Rowe did his collating with great carelessness, for which he has been severely blamed, he made some happy emendations, and some judicious restorations from the older editions. Too sweeping charges have frequently been made by writers, among whom may be named the Cambridge editors, who say : "it is almost certain that he [Rowe] did not take the trouble to refer to, much less to collate, any of the previous Folios or Quartos. It seems, however, while the volume containing *Romeo and Juliet* was in the press he learned the existence of a Quarto edition, for he has printed the prologue given in the Quartos and omitted in the Folios, at the end of the play"[1] (vol. I, p. xxix). If the printing of the prologue to *Romeo and Juliet* is admitted as evidence that Rowe saw a quarto of that play, which I think it entirely fair to do, then the following selections will show that he must have seen some quarto of *Hamlet*, for he introduces into his text about a hundred and twenty readings from the quartos which are different from those of the folios, and at least nine[2] passages which are found only in the quartos. All the passages omitted in the folios and a large proportion of the readings which Rowe incorporated from the quartos are also in the players' quartos of 1676 and 1703. Many of them are first met with in those editions, as will appear from the following selections, which have led me to conclude that Rowe collated a players' quarto, apparently that of 1676, more thoroughly than any other quarto or folio, except, of course, the fourth folio. The quarto of 1703 is the most carelessly printed of the editions that I have seen.

Not having access to the fifth and sixth quartos, I have relied upon *The Cambridge Shakespeare* (1892) for the readings from these two quartos. I have also followed that edition in the divisions into acts and scenes and in the numbering of the lines.

When no authority is given for the first reading, it is to be understood that it is derived from the

[1] Substantially the same statement in the *Dictionary of National Biography*, under Rowe, and also in *Shakespeariana*, 1885, vol. II, p. 66.

[2] Cf. pp. 167–8.